

Sete Postulados Para Uma Pedagogia da Vocalidade Poética

**José Batista Dal Farra Martins*

Resumo

O artigo discute os conceitos de processo, procedimento e poética, para embasar a formulação de sete postulados para uma pedagogia da vocalidade poética: toda poética implica em teoria e técnica; os polos da cantora e da narradora determinam um contínuo da vocalidade poética; aprender na escuta de si, do outro, dos outros; em todo movimento se instala um ciclo respiratório; a construção da presença cênica se apoia na abertura para a presença do outro; a atriz é uma artista da distância; pedagogia é processo.

Palavras-chave: *vocalidade poética - pedagogia - atriz - narradora - cantora*

Abstract

The article discusses the concepts of process, procedure and poetic, to support the formulation of seven postulates for a pedagogy of poetic vocal-ity: every poetic implies on theory and technique; the poles of the singer and the narrator determine a continuous of the poetic vocality; to learn by listening yourself, the other, the others; every movement installs a respiratory cycle; the construction of the scenic presence is based on the opening to the presence of the other; the actress is an artist of the distance; pedagogy is a process.

keywords: *poetic vocality - pedagogy - actress - narrator - singer*

* Professor e pesquisador do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Email: dalfarra@usp.br

Exposição de postulados em uma nova enciclopédia

- 1) *A quem serve o postulado?*
 - 2) *A quem diz servir?*
 - 3) *A quem insta?*
 - 4) *Com qual práxis estreita laços?*
 - 5) *Quais postulados têm como consequência? Em quais postulados se apoia?*
 - 6) *Em que situação se enuncia? Quem o enuncia?*
- (BRECHT apud WIZISLA, 2013, p.273)*

Perspectiva poética

Quando estudamos Mecânica, mais precisamente Dinâmica, distinguimos dois tipos de sistemas energéticos: o conservativo e o dissipativo. A diferença entre eles se estabelece por meio da grandeza chamada “trabalho”, que relaciona a ação que um corpo sofre, em termos da força a que está submetido, e a distância que tal corpo percorrerá. Trabalho é, portanto, uma grandeza que depende, em primeiro lugar, do movimento: se não há ação e não há deslocamento, o trabalho é nulo. Se há ação e deslocamento, então necessariamente o corpo se moverá de uma posição inicial (I) a uma posição final (F). Se o trabalho puder ser descrito completamente por estas posições inicial (I) e final (F), isto é, se as posições inicial e final forem condições necessárias e suficientes para a descrição do trabalho, diz-se que a força envolvida é conservativa: o sistema é conservativo, o que equivale a dizer que há conservação de energia. Neste caso, não importa como o corpo se deslocou de I a F, isto é: o trabalho independe da trajetória, da forma do caminho que o corpo percorreu de I a F. Entretanto, se o trabalho, para ser descrito, exigir o conhecimento da trajetória entre I e F, diz-se que a força envolvida é dissipativa: o sistema é dissipativo, o que equivale a dizer que há dissipação de energia. Sabemos que a força gravitacional gera sistemas conservativos, enquanto o vento é um exemplo de ação dissipativa.

Entre o ponto inicial e o ponto final, há, portanto, uma trajetória a ser traçada, um caminho de transformação a ser percorrido: há um processo que transforma um conjunto de condições iniciais em configurações finais. No mundo industrial, buscam-se sistemas conservativos, pois esta condição permite que a investigação e compreensão das variáveis envolvidas e seu desenvolvimento se enformem em modelos bem conhecidos, de concepção mais simples e consistente. Além disso, será possível prever com suficiente exatidão o produto final, a partir da configuração inicial, para otimizar o processo de fabricação. Neste caso, podemos dizer que o processo converge para um procedimento: um procedimento de produção.

Quando um médico alopata propõe um determinado procedimento terapêutico, ele enquadra a enfermidade em um modelo dado que conduza à cura, em condições normais e segundo determinada matéria médica. Que são estas “condições normais”? São justamente aquelas que permitirão passar do estado inicial ao final, sem ocorrências inesperadas no percurso, que comprometeriam os passos, ou o protocolo, do procedimento.

No mundo da mercadoria, é fundamental a investigação e a proposição de procedimentos, para diminuir os custos e aumentar os lucros, minimizar os riscos e assegurar a execução do produto. Assim, quanto mais o processo de produção se afasta do procedimento de produção, maior o perigo de se afastar da configuração final prevista, do produto esperado.

Podemos talvez afirmar: o procedimento está ligado ao experimento, enquanto o processo se refere à experiência. O procedimento, como o experimento, é um modelo genérico, que pode ser aplicado a casos particulares. O procedimento busca estabilizar técnicas (de produção) em processos que nem sempre comportam estabilização plena. Um bom cozinheiro não é necessariamente um bom realizador de receitas. Para cozinhar, é preciso aprender, por exemplo, o que é uma pitada – grandeza de imprecisão objetiva, insubstituível pelas medidas das colheres, porque o calor e a umidade dos dedos também têm seu papel, são ruídos da singularidade na almejada objetividade. A experiência, ao depender necessariamente do processo, é singular, pois

o lugar da experiência sou eu. É em mim 'ou em minhas palavras' ou em minhas ideias' ou em minhas representações' ou em meus sentimentos' ou em meus projetos' ou em minhas intenções' ou em meu saber' ou em meu poder' ou em minha vontade' onde se dá a experiência' onde a experiência tem lugar' (LARROSA, 2005, p.2, tradução minha)

No limite ínfimo da experiência, os pontos inicial e final talvez correspondam ao “já não” e o “ainda

não”, um espaço vazio e receptivo à ação do processo. Tome-se, aqui, experiência no sentido de “ex-posição”, em que o sujeito da experiência “é capaz de deixar que algo lhe passe, quer dizer, que algo lhe passe por suas palavras, por suas ideais, por seus sentimentos, por suas representações, etc... Se trata, portanto, de um sujeito aberto, sensível, vulnerável, ex-posto.”, no dizer elegante de LARROSA (2005, p.3, tradução minha). Nesta perspectiva, o processo se liga a percurso, a travessia aberta à instabilidade do caminho, ao perigo dos atalhos, ao risco do inesperado; o processo deixa no caminhante as marcas da experiência. O processo se realiza *pari passu*.

No campo teatral, se a pressão do mundo da mercadoria é sensivelmente forte, a predominância do produto sobre o processo exigirá a utilização de procedimentos que possam garantir, com risco e desvios mínimos, a obtenção do resultado planejado e pretendido. Embora exemplos deste tipo de situação não falem, dos espetáculos de franquia, cuja meta é a forma final exata e pré-determinada, há casos em que a escolha temática se baseia completamente em demandas de mercados, há também pedagogias de técnicas voltadas para o resultado, muitas vezes tomadas como se fossem únicas e definitivas: alienadas de sua poética. Estas pedagogias aproximam-se da instrução, “o reino da razão explicadora, como sugere J. Jacotot em *O mestre ignorante*”. (KOHAN, 2007, p.61)

Sobre a poética musical, o compositor Igor STRAVINSKI (1996) conceitua: “O significado exato de poética é o estudo de uma obra a ser feita. O verbo “poein”, do qual a palavra deriva, significa exatamente fazer ou fabricar. (...) A poética da música – é justamente sobre isso que vou falar a vocês; isto é, falarei sobre o fazer no campo da música.” Nesta abordagem do fazer no campo da vocalidade poética, definimos um domínio conceitual: toda técnica vincula-se a uma poética e toda poética exige uma teoria¹. Concebidos na associação de técnica e teoria a poética, os processos teatrais se alinham com uma “pedagogia pobre”, que “não promete benefícios. Não há nada a ganhar, nenhuma lição a aprender. Porém, em certo sentido, uma pedagogia pobre é generosa: dá tempo e espaço, o tempo e o espaço da experiência. Uma pedagogia pobre não vigia, nem supervisiona, nem controla.” (MAASCHELEIN, 2006, p.28, tradução minha)

Um corolário desta definição é que, apoiado na experiência do processo, o enfoque poético da pedagogia teatral implica em um enfoque do corpo e da voz em atuação: nem pedagogia do corpo, nem pedagogia da voz, mas pedagogia do corpo e da voz em atuação. Se esta pedagogia incluir a palavra em atuação, diremos, sinteticamente: pedagogia da vocalidade poética – a voz em performance, segundo a conceituação de Paul ZUMTHOR (2000).

A abordagem poética não promete a totalidade do conhecimento, mas aprofunda o particular e o detalhe de um fazer: sua metodologia é indutiva. No centro da conceituação de Stravinsky está o estudo de uma obra a ser feita. Estudar a vocalidade poética de um fragmento de coro de uma tragédia, com suas dificuldades e nuances específicas, convida a penetrar em uma fresta da poética trágica do dramaturgo ou do encenador. Para a abordagem poética, a escolha do material a ser trabalhado não obedece necessariamente a propostas de complexidade crescente: a vocalidade é construída por um enfrentamento preciso do corpo e da voz em atuação, com os desafios específicos das partes. Apreende-se um todo pelo aprender de uma de suas partes.

Definidos estes pressupostos, é possível enunciar alguns postulados, para contribuir com a formulação de condições necessárias² para uma pedagogia da vocalidade poética.

Contínuo da vocalidade poética

Falar contra a música, prescrevia Bertolt Brecht (1978), na época da Ópera de Três Vinténs, para criar um espaço de estranhamento, um vazio que provocasse o confronto da palavra em circulação com os sentidos de suas múltiplas camadas. Quebrar a familiaridade das palavras, sua automatização e seu desgaste, rasgá-las, perfurá-las desde dentro: vesti-las de assombro. Eis o projeto épico. Em nossa época, quando as palavras tendem a se reduzir às dimensões informativa e comunicacional, talvez a missão contemporânea da vocalidade poética seja falar contra as palavras e cantar contra a música.

¹ Talvez exista algum rudimento teatral técnico que independa da poética, ou seja, autônomo: esta é uma questão aberta. No filme *O Filho*, dos cineastas belgas Jean-Pierre e Luc Dardenne, a primeira lição que o mestre marceneiro ensina ao aprendiz é manejar o metro e lubrificá-lo após o uso, para que se conserve. O segundo exercício se liga a um fazer, e portanto já é poético: construir uma caixa. O aprendiz aprende técnicas teórico-práticas, como projetar, medir, riscar e serrar, no fazer o objeto.

² Se um triângulo obedece ao Teorema de Pitágoras, podemos garantir que esse triângulo é retângulo. Nesse caso, dizemos que a condição necessária e suficiente para que um triângulo seja retângulo é que a soma dos quadrados dos lados menores seja igual ao quadrado do lado maior. No campo criativo do teatro, podemos formular talvez condições necessárias para uma determinada poética criativa ou pedagógica. Jamais condições necessárias e suficientes.

O confronto entre fala e canto sugere associarmos as possibilidades da vocalidade poética para a atriz aos pontos de um segmento contínuo³ de reta, limitado, de um lado, pela cantora, e, de outro, pela narradora. A cantora é sujeito do lírico, em que o tempo se suspende, o instante se eterniza, o eu se expande. O limite dessa cantora é a intransitividade absoluta, como se, nesse ponto, a vocalidade poética fosse só ressonância. Esse polo é um salto para fora da linguagem, uma irradiação como que para ninguém, uma abstração (para a maioria de nós), que imaginamos e, por vezes, tocamos. Quando a atriz se aproxima desse limite ressoante, é como se habitasse um outro plano: o da paixão. A experiência da atriz quando tende à cantora é uma experiência de paixão.

No extremo oposto se encontra o sujeito do épico, a narradora. A vocalidade poética da narradora aponta no sentido do outro, sua palavra aponta para o outro, realiza-se entre os corpos de quem diz (e também escuta, pois quem emite um som ouve o som que emite) e de quem escuta. Se a cantora, no limite, é absolutamente intransitiva, o limite da narradora deve se caracterizar pela transitividade absoluta, como se a voz fosse só ritmo. Uma voz sem ressonância, seca, técnica, neutra. Poderíamos chamá-la vocalidade técnica, ponto de acumulação da informação pura, da fala utilitária, crua, máquina: a negação do espaço íntimo, da intimidade, na concepção do filósofo espanhol José Luis PARDO (2004). A voz dos manuais. (Os manuais não são feitos para dizer, mas para ler. Quando a voz diz as palavras de um manual, por mais frias que as entoemos, haverá sempre algo quente.) Esse polo é também uma abstração (para a maioria de nós), que também imaginamos e tocamos. Quando a atriz se aproxima desse limite rítmico, é como se habitasse um outro plano: o da ação. A experiência da atriz quando tende à narradora é uma experiência de ação.

A atriz transita e se equilibra entre esses polos: da cantora à narradora. Cada ponto do contínuo representa uma relação entre canto e fala, entre paixão e ação, entre o eu e o outro. Em termos de parâmetros de vocalidade poética, os pares (canto, fala), (paixão, ação) e (eu, outro) podem ser escritos em função do par (ressonância, ritmo). Na medida em que a atriz se dirige para o polo da cantora, a ressonância se explicita e o ritmo torna-se implícito. Quando ela se desloca no sentido oposto, o ritmo se explicita e a ressonância torna-se implícita. Por seu papel decisivo como fonte energética da voz, agreguemos a esse par a respiração. Assim, a vocalidade poética, ponto a ponto, será função dos parâmetros (respiração, ressonância, ritmo). Nenhum destes termos é autônomo: toda respiração gera ressonância e ritmo, toda ressonância implica em respiração e ritmo, todo ritmo possui respiração e ressonância. Embora um não exista sem o outro, como condição da própria vida, podemos, como vimos no deslocamento da atriz quando percorre o contínuo de vocalidade poética, tornar um dos termos explícito, mantendo-se os outros dois implícitos.

A respiração é um processo, em que há indeterminação das posições inicial e final, já que os ciclos de inspiração, expiração e pausa, são extremamente sensíveis a interferências internas e externas, casuais e aleatórias. Ilse Middendorf (STORÓLI, 2006) propõe a construção de um sujeito observador do processo, focado nos efeitos espaçotemporais concretizados no ritmo corporal: durações, profundidade, localização. A fisiologia da respiração ensina que a inspiração é muscularmente ativa, mas não precisa ser ativada, do que decorre que o ar entra em nosso corpo sem esforço: basta obedecer a pausa. Embora a demanda cênica exija intensidades e, consequentemente, modos de respiração de muitos matizes, é interessante que a matriz basilar da inspiração se apoie na fisiologia. Além disso, o espaço que abro em meu corpo, o ar ocupa. Um micro movimento de costelas ou de abdômen determina a região dos pontos de aplicação dos vetores inspiratórios. Middendorf amplia esta percepção e formula uma outra hipótese: em todo movimento se instala um ciclo respiratório. Portanto, podemos definir concretamente as fases da respiração a partir do movimento. Na expiração, o ar nas câmaras de ressonância ressoa na frequência do sussurro. Quando a voz é convidada a aparecer, surfa no ar. Vê-se como calibrar ativo e passivo é fundamental nesta poética da respiração.

Dois gestos são expirações singulares: o suspiro e o assopro. Este coloca a musculatura para uma expulsão rápida e forte, como flechas fricativas surdas no sentido do outro. No suspiro, não há controle do sopro expiratório. Manifestação de alívio e de prazer, e gerado em uma fôrma corporal de tonicidade ótima⁴, o suspiro pode ser uma espécie de infinitésimo vocal, proposta de Kristin LINKLATER (1976), em seu livro *Freeing the natural voice*. A autora estrutura toda a sua abordagem, baseada principalmente no estudo da ressonância, a

³ Esta continuidade pode ser especialmente adequada para descrever e orientar a construção de uma vocalidade poética brasileira, espaço em que o dizer e o cantar não raro se contaminam, nublando-se as fronteiras. De fato, Luiz TATIT (2002) já insinua o movimento do cancionista como um malabarista entre paixão e ação. Além disso, basta lembrar o convite de Sara LOPES (1997), inscrito no título de sua tese de doutorado: Diz isso cantando! Basta ouvir Dorival CAYMMI dizer cantando: "Você já foi à Bahia, Nega? Não? Então vá!" Basta atentar para uma fala antiga de Aracy de Almeida, que recrio de memória: "Cedo eu soube que não era cantora, mas que eu podia dizer a música brasileira."

⁴ Cabe aqui: tonicidade necessária e suficiente; ou fôrma corporal em eutonia. Alguns chamam esta fôrma relaxamento ativo.

partir deste gesto expiratório simples e comum.

As ondas da voz que originam e impulsionam a vocalidade poética são mecânicas, ou seja, necessitam de um meio físico para propagar-se: nascem da perturbação do ar, colorem-se e amplificam-se pela vibração nas câmaras do corpo. Do ponto de vista físico, a ressonância da voz, fenômeno acústico de fabricação do timbre, é função da fôrma que o corpo enforma. A mobilidade e flexibilidade de nosso corpo, em especial do conjunto de órgãos conhecidos como articuladores móveis, permite construir um número ilimitado de fôrmas de ressonância, cuja nuance sutil a automatização da fala cotidiana mascara ou elimina. Uma pedagogia da vocalidade poética deve estimular e desenvolver estratégias de escuta para aguçar a percepção e penetrar nas tênues diferenças das formas destas fôrmas. A escuta se solidariza com a ressonância no reconhecimento de si, pela própria voz: quando eu digo eu, eu me reconheço na ressonância de minha voz. É disso que fala Caetano Veloso, na canção “Drama” (BETHÂNIA, 1972)⁵: “Eu minto / mas minha voz não mente / minha voz soa / exatamente / de onde / no corpo da alma de uma pessoa / se produz / a palavra eu.” O percurso entre o primeiro e o último eu é o percurso desse reconhecimento de si pelo par (ressonância, escuta). A esse respeito, diz Jean-Luc NANCY (2007, p.37-38, tradução minha):

(...) toda a presença sonora está feita de um complexo de remissões cuja amarração é a ressonância ou a “sonância” do somido: expressão que se deve entender – entender e escutar – tanto do lado do somido mesmo ou de sua emissão como do lado de sua recepção ou sua escuta: “soa”, justamente, de uma a outra (...) Essa presença sempre está, então, na remissão e o encontro. Se remete a si, se encontra ou melhor se faz contra si, em seu contra ou contiguidade consigo mesma. É copresença e incluso “presença em presença”, para dizê-lo de algum modo. Porém, se não consiste em um ser presente aí, um ser estável e assentado, não está, todavia, em outra parte nem ausente: se encontraria, antes, nesse rebote do “aí” ou em sua colocação em movimento, que faz dele, do lugar sonoro ‘se sente a tentação de dizer “sonorizado”, conectado com o som’, um lugar em si, um lugar como relação consigo, como o ter lugar de um si mesmo, um lugar vibrante como o diapasão de um sujeito: ‘O sujeito, um diapasão? Cada sujeito, um diapasão afinado de diferente maneira? Afinado de acordo consigo mesmo, mas sem frequência conhecida?’

A presença da voz como vocalidade poética determina a presença cênica da atriz, de maneira que sua atuação consistirá em se afinar e afinar-se com uma polifonia de presenças vibrantes como diapasões, um ato de escuta, e portanto de ressonância, realizado a cada instante. Escutar é captar ressonâncias, é aguçar as orelhas para entender: estar tendido para um sentido possível, para além do significado, não negando-o mas superando-o pela ressonância. Este é o sentido do advérbio ademais, no dizer de NANCY (2007, p.18, tradução minha):

(...) em todo dizer ‘e quero dizer em todo discurso, em toda cadeia de sentido’ há um entender e no próprio entender, em seu fundo, uma escuta; o que quer dizer: talvez seja preciso que o sentido não se conforme com ter sentido ‘ou ter logos’, mas que ademais ressoe

O ritmo se esconde na ressonância pelo movimento ondulatório da voz. Pausas assinalam a passagem da compressão à rarefação, de forma que a continuidade sonora da voz é aparente: o som é um sinal que se propaga. No silêncio, escutamos o ritmo do nosso entorno, cuja dimensão, o raio de alcance, o som nos informa pela escuta. A pulsação do coração reverbera nos pulsos, no pescoço e desaparece pelas pernas; o ar entra frio e sai quente, veloz, lento; alguém cantarola, sua voz aparece e desaparece; uma vassoura varre devagar e acelera; longe um latido; ruídos brancos da cidade. O ritmo é um fluxo de alternâncias, de contrastes, de andamentos, de surpresas. O pulso, implícito ou explícito, apoia sua estrutura. Para que haja ritmo, é preciso agir sobre o pulso, ou contra ele. Eis um axioma que expressa o caráter plural do ritmo. No teatro, cujo requisito principal é a copresença, o ritmo concretiza os fluidos das relações, entre atrizes e espectadores, por movimentos, vozes, gestos, palavras. No contínuo da vocalidade poética, quando a atriz se desloca no sentido do polo da narradora e se afasta da cantora, cresce a presença do ritmo. É a vigência da ação: vocalidade modalizada pelo fazer (TATIT, 2002, p.10-11).

Falar contra as palavras: captar sua potência encantatória, sabendo também que

⁵ Não por acaso – ou justamente por coincidência do acaso, se lembrarmos que a canção fez parte de um espetáculo dirigido por Fauzi Arap e Flávio Império, o espaço que a canção evoca é teatral, lugar de ressonâncias de tantos eus.

não há encanto sem ritmo, pois o ritmo é a mais universal das leis, verdadeiro 'a priori' que sustenta a ordem e ainda a existência mesma de cada coisa. Entrar em um ritmo comum é a forma primeira de comunicação, com que os que querem conduzir homens não olvidam, por certo. (...) O ritmo é rito. (ZAMBRANO, 2007, p.219)

Cantar contra a música: revelar o encanto. Para cantar contra a música, o atriz deixa o canto impregnar-se das ações críticas da narradora; para falar contra as palavras, a atriz imprime ressonância e paixão no fluxo da narração. No contínuo da vocalidade poética, além das singularidades polares, há um ponto central, de equilíbrio entre o cantar e o narrar, em que a atriz narra na borda do canto ou canta na borda da narração. Um desvio infinitesimal no sentido da cantora a coloca no terreno do canto falado (Recitar Cantando); inversamente, se o desvio se dá no sentido oposto, a atriz adentra o campo da fala cantada (Sprechsang).

Articulados com a potência poética da canção, dois corolários decorrem deste postulado. Por um lado, além de apurar a escuta e afinar vibrações, a canção propicia uma espécie de liberação da vocalidade em construção, pois, por sua estabilização, atua como rede de segurança para os riscos da fala que penetra a orelha, “o outro sexo da mulher, e desce para enrolar-se em torno do útero para fecundar o germe e criar o embrião⁶.” (CHEVALIER e GHEERBRANDT, 2005, p.679) Por outro lado, a canção estabelece um fluxo contínuo da vocalidade poética: deslocamento em que pausas e sonoridades se solidarizam e fluem sem interrupção, como as águas de um rio.

Aprender na escuta de si, do outro, dos outros

*As coisas estão no mundo
só que eu preciso aprender
Coisas do mundo, minha Nega
Paulinho da VIOLA (1969)*

O processo de construção da vocalidade poética carrega a dualidade de navegar e ser navegado, do ativo e do passivo, do criativo e do receptivo. Por isso, o aprender nesse campo supõe abrir um espaço-tempo contínuo de escuta de si mesmo, do outro, dos outros. O diretor teatral Andrei Serban (BANU, 1955, p.55) diz assim: não somos nós que cantamos, é o canto que nos canta.

A voz, e por extensão a vocalidade poética, é experiência entre corpos. Permitir que os vetores do outro me atravessem, por meio de uma atitude atenta e receptiva, um estado de escuta que afaste a reflexão dos raios para anteparar refrações, uma captação do outro pela percepção de sua manifestação concreta e presente no presente: sua forma. Não se trata somente da escuta dos dizeres que ressoam na minha direção. A atriz quando diz se escuta e escuta as reações do outro, as ressonâncias de sua voz se expandem pelo espaço, nos corpos dos outros e no seu. A atriz é uma artista da distância. A vocalidade poética tem sentido vetorial apontado para o outro, os outros. Cabe à atriz medir e preencher distâncias em tempo real, que significa superação acústica carregada de afeto: é preciso que sua voz toque o outro com a sonoridade e a emoção. Nesse percurso, a vocalidade poética porta sentidos sensoriais: imagem, cheiro, sabor, toque e sonoridade da palavra. Por isso, a vocalidade poética depende fortemente da presença e do gesto da atriz. O requisito desta presença é a abertura para a presença do outro. Minha presença depende da escuta da tua presença: deixar que ela entre pelos sete buracos da minha cabeça, pelos olhos, boca, narinas e orelhas, silencie os automóveis e as motocicletas, recorte um mundo respiratório, ressonante e rítmico entre nós.

Sobre aprender sobre voz e vocalidade na escuta de si, ouçamos Pierre VOLTZ (1998, tradução minha):

Os mecanismos da articulação são adquiridos desde a tenra infância e não serve para nada decompor-los. Mas, inversamente, é igualmente danoso se apoiar cegamente sobre esses mecanismos e se contentar com os sons habituais da vida cotidiana. É mais justo se colocar à escuta dos sons produzidos, jogar com eles como se fizessemos escalas, explorar o que se passa na boca no momento mesmo no qual eles são gerados (...). “Estar à escuta” não designa somente o exercício da orelha, mas também

o das percepções finas do corpo em ação, “explorar”, pois é preciso recordar duas coisas: que a boca articula uma infinidade de sons por variações infinitesimais (e não somente aqueles que a língua isola como pertinentes); e que cada som emitido por um indivíduo, mesmo que ele seja recebido como uma identificação abstrata por aquele que o compreende no contexto da língua, possui um caráter particular irreduzível. Ninguém produz exatamente o mesmo “a”, então é preciso entender as diferenças, em sua própria produção e naquela dos outros. Cada som produzido torna-se, portanto, o objeto de uma atenção, o ator se engaja na qualidade de sua voz, e sua presença no ato que ele produz se reforça. Esta atenção destinada aos sons produzidos é o estágio superior da organização do corpo falante, que se inicia com os apoios no solo.

Frise-se a interessante conexão da presença com a atenção, “estágio superior da organização do corpo falante”. O sujeito observador, matriz que embasa os três parâmetros da vocalidade poética (respiração, ressonância, ritmo), atua, simultaneamente, na escuta do todo da manifestação cênica.

Sete postulados⁷

- I. Toda poética implica em teoria e técnica
- II. Os polos da cantora e da narradora determinam um contínuo da vocalidade poética
- III. Aprender na escuta de si, do outro, dos outros
- IV. Em todo movimento se instala um ciclo respiratório
- V. A construção da presença cênica se apoia na abertura para a presença do outro
- VI. A atriz é uma artista da distância
- VII. Pedagogia é processo

A filósofa malaguenha María ZAMBRANO (1996, p.7, tradução minha) escreveu, no início de *Filosofia y poesía*: “não se passa do possível ao real, mas do impossível ao verdadeiro”. No campo poético teatral, talvez o procedimento provoque a passagem do possível ao real. Entretanto, quando um grupo dispara e sustenta um processo teatral, em que há o risco receptivo das experiências recíprocas, talvez seja possível passar do impossível ao verdadeiro. No teatro, não se trata de mover montanhas, mas de comover montanhas.

Referências

- BANU, Georges. *De la Parole aux Chants*. Paris: Actes Sud, Papiers, 1995.
- BETHÂNIA, Maria. *Drama Anjo Exterminado*. Rio de Janeiro: Philips, 1972.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANDT, Alain. *Dicionário de símbolo*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2005.
- DARDENNE, Jean-Pierre e Luc. *O Filho*. França/Bélgica, 2002.
- KOHAN, Walter. *Infância, estrangeiridade e ignorância*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- LARROSA, Jorge. *Palabras e imágenes para una ética de la mirada. Clase del Postgrado Virtual Experiencia y alteridad en educación*. Buenos Aires: FLACSO, 2005.
- LINKLATER, Kristin. *Freeing the natural voice*. New York: Drama Book Specialists, 1976.
- LOPES, Sara. *Diz isso cantando! A vocalidade poética e o modelo brasileiro*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1997.
- MASSCHELEIN, Jan. *Pongámonos en marcha*. In: *Mensajes e-ducativos desde la tierra de nadie*. Barcelona: Laertes, 2006.
- NANCY, Jean-Luc. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

⁷ Os sete postulados sustentam e circunscrevem a pedagogia da vocalidade poética desenvolvida neste artigo. Mesmo postulados consagrados provaram-se verdadeiros para certas condições. O postulado das paralelas de Euclides assume que dada uma reta qualquer e um ponto fora dela, existe uma e somente uma paralela a essa reta, passando por esse ponto. Em sua formulação mais conhecida: duas retas paralelas nunca se encontram. Entretanto, para geometrias curvas, em que a soma dos ângulos internos de um triângulo não é igual a 180°, é possível traçar pelo menos duas retas paralelas por aquele ponto. Nesses espaços, retas paralelas se encontram.

- PARDO, José Luis. La Intimidad. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- STOROLLI, Wânia. Movimento e respiração: a prática da respiração vivenciada de Ilse Middendorf no ensino do canto. Brasília: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), 2006.
- STRAVINSKY, Igor. Poética musical em seis lições. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- TATIT, Luiz. O Cancionista. São Paulo: Edusp, 2002.
- VIOLA, Paulinho da. Coisas do mundo minha Nêga. Rio de Janeiro: Sony/BMG, 1969.
- VOLTZ, Pierre. La voix parlée. Paris: Théâtre/Public, 1998, p. 73-77.
- WIZISLA, Erdmut. Benjamin e Brecht: História de uma Amizade. São Paulo: Edusp, 2013.
- ZAMBRANO, María. Filosofía y poesía. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- ZAMBRANO, María. El hombre y lo divino. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2007.
- ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. São Paulo: Editora da PUC, 2000.

Submetido em 30/04/2015

Aprovado em 12/10/2015